

## Neue Wege in der Kunst des Hochdrucks: der Riesenholzschnitt

Seit der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern war das Schicksal des Holzschnitts eng mit der Verbreitung von Texten in Büchern und Flugschriften verknüpft. Wann immer Wort und Bild gemeinsam im Druck erscheinen sollten, bevorzugte man aus technischen Gründen das Medium des Holzschnitts, das flexibler und kostengünstiger war als Kupferstiche oder andere Formen des Tiefdrucks. So wurde dem Holzschnitt bereits in der Frühphase des Buchdrucks die Aufgabe zuteil, Texte ästhetisch aufzuwerten und deren komplexe Inhalte durch Bilder zu veranschaulichen. Diese Umstände wiesen dem Holzschnitt zunächst eine sekundäre Funktion zu und verzögerten seine Entwicklung als eigenständige Kunstform.

Albrecht Dürer war bereits vor der Wende zum 16. Jahrhundert darum bemüht, dem Holzschnitt künstlerisch größeres Gewicht zu verleihen. In seinen »Drei Großen Büchern« – »Apokalypse«, »Große Passion« und »Marienleben« – reizte er das spannungsreiche Wechselspiel von Text und Bild bis an seine Grenzen aus. Der ganzseitige Holzschnitt trat erstmals gleichberechtigt neben die Textseite. Darüber hinaus versuchte Dürer auch auf dem Gebiet des Einblattholzschnitts seine Erfindungsgabe, Kunstfertigkeit und Gestaltungskraft zu demonstrieren, wie etwa das »Männerbad« (Nr.107) oder »Samson mit dem Löwen« (Nr.127) veranschaulichen.

Erst durch die Erfindung des tonalen Farbholzschnitts und die Popularisierung des Riesenformates im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts befreite sich der Holzschnitt ganz aus seiner engen Bindung an das Buch. In beiden Bereichen gelang es Entwerfern und führenden Formschneidern, das künstlerische Potential des Holzschnitts durch zusätzliche Gestaltungsmittel zu erweitern. Mit der Einführung der neuartigen Chiaroscuro-Technik durch Hans Burgkmair in Augsburg (1473–1531) und Lucas Cranach d.Ä. in Wittenberg (1472–1553) entwickelte sich das Medium endgültig zu einer autonomen Kunstform und trat gleichberechtigt neben den Kupferstich.<sup>1</sup> Überraschenderweise spielen Farbholzschnitte im Œuvre Albrecht Dürers so gut wie keine Rolle.<sup>2</sup> Dieses Feld überließ der – von Erasmus zurecht als »Apelles der schwarzen Linie« gelobte – Nürnberger Künstler seinen experimentierfreudigen Malerkollegen.

Beim Riesenholzschnitt nahm Dürer jedoch von Anfang an eine führende Rolle ein und setzte Maßstäbe für spätere Künstlergenerationen. Im Jahre 1512 wurde er von Kaiser Maximilian I. zunächst mit der Ausführung der monumentalen »Ehrenpforte« (Nr.238) betraut und wenig später auch in die Produktion des kaiserlichen »Triumphzugs« einbezogen. Mit diesen beiden Großaufträgen war Dürer mehrere Jahre beschäftigt und betätigte sich offenbar auch bei der dekorativen Gebrauchsgraphik mit Riesenholzschnitten: So werden ihm der Entwurf der »Großen Säule mit Satyr« (Nr.247) und die Motivik der »Satyrn-und-Nymphen-Tapete« (Nr. A 19/A 20) zugeschrieben. Dürer hat auf dem Gebiet des Riesenholzschnitts in unterschiedlicher Weise gewirkt und seinen Anteil an der Entwicklung dieser Gattung geleistet.

### DER RIESENHOLZSCHNITT

Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte man im Buchdruckgewerbe die Entdeckung gemacht, daß das Standardformat eines Papierbogens durch seitliches Zusammenkleben um ein Vielfaches überschritten werden konnte. So wurde zum Beispiel der luxuriös ausgestattete Reisebericht Bernhard von Breydenbachs, »Peregrinatio in terram sanctam« (1486) mit einzelnen, zusammenfaltbaren Veduten ausgestattet.<sup>3</sup> Diese Stadtansichten gelten zurecht als erste Experimente mit der Gattung des Riesen-

holzschnitts. Wenige Jahre später wurde diese technische Entwicklung auch außerhalb des Buches fortgeführt. Nach 1500 druckte man in Italien, Deutschland und den Niederlanden großformatige Darstellungen auf mehrere Einzelbögen, die dann zu einer einheitlichen Papierfläche zusammengesetzt wurden. Als Vorläufer des modernen Plakats wurden Riesenholzschnitte entweder direkt auf die Wand geklebt oder auf einen Bildträger aus Leinwand bzw. Holz fixiert. Wie dies in der Praxis aussah, ist durch die detaillierte Gebrauchsanleitung des Straßburger Verlegers Lorenz Fries aus dem Jahre 1525 beispielhaft dokumentiert.<sup>4</sup>

Bei Durchsicht früher Riesenholzschnitte überrascht zunächst der große Bestand an weltlichen Sujets. Neben Stadtveduten, Landkarten, Triumphzügen und Schlachtenbildern finden sich auch detaillierte Darstellungen bäuerlicher, bürgerlicher und herrschaftlicher Festlichkeiten, die gelegentlich auch sinnenfrohe Freizeitvergnügungen einschlossen.<sup>5</sup> Wie diese monumentalen Druckwerke im Alltag eingesetzt wurden, läßt sich nur annäherungsweise rekonstruieren. Ganz zutreffend ist im Riesenholzschnitt ein neuartiges, vielseitig verwendbares Medium der Innenraumgestaltung vermutet worden. Drucke dieses Formates konnten der Dekoration, Unterhaltung oder Erbauung dienen und gleichermaßen repräsentative oder gar propagandistische Aufgaben erfüllen.

Jacopo de'Barbaris (um 1460/70–1516) »Plan von Venedig« (1500), der in Zusammenarbeit mit dem Nürnberger Händler Anton Kolb für den Druck vorbereitet wurde, kann als eines der frühesten und einflußreichsten Beispiele des Riesenholzschnitts gelten.<sup>6</sup> Er war in künstlerischer wie unternehmerischer Hinsicht eine Meisterleistung. Die auf sechs spezialgefertigte Papierbögen gedruckte Ansicht der Stadt erreichte eine Gesamtgröße von 139x282cm. Hans Burgkmairs siebenteiliger »Fries der Planetengottheiten« (1510)<sup>7</sup> maß im Vergleich dazu nur 30,6x131cm. Tizians »Triumph Christi« (1510–1517),<sup>8</sup> der sich aus zehn hochformatigen Holzschnitten zusammensetzte, brachte es immerhin auf eine Gesamtlänge von 273cm. Im Laufe der folgenden Jahre wurden immer größere und komplexere Projekte in Angriff genommen, bis mit den ehrgeizigen Aufträgen Kaiser Maximilians I. das Medium an seine Grenzen stieß. Die »Ehrenpforte« (Nr. 238) (1515–1517/18),<sup>9</sup> wie der »Triumphzug« ein wahres Mammutunternehmen, umfaßte 195 Holzblöcke und maß in zusammengesetzter Form 341x294cm.

Es ist anzunehmen, daß auch Maximilian I. mit den künstlerischen und drucktechnischen Leistungen Jacopo de'Barbaris vertraut war. Dieser trat bereits im April 1500, d.h. unmittelbar nach Fertigstellung seiner venezianischen Druckstöcke, in den Dienst des Kaiser und hielt sich einige Zeit in Nürnberg auf.<sup>10</sup> Maximilian, der früher als jeder andere Herrscher seiner Zeit das Potential der Druckkunst und insbesondere des großformatigen Holzschnitts erkannte, machte es sich zum Ziel, seinen dynastischen und politischen Vorstellungen in dieser Form Ausdruck zu verleihen. Insgesamt plante er die Herstellung dreier Riesenholzschnitte, von denen jedoch nur zwei ausgeführt wurden: die »Ehrenpforte« (auch »Triumphbogen« genannt) und der »Triumphzug«. Als die Planung dieser Projekte in ein konkretes Stadium trat, war Jacopo de'Barbari allerdings nicht mehr in Nürnberg verfügbar, und so wandte sich der Kaiser an führende Künstler im süddeutschen Raum, unter anderem auch an Albrecht Dürer.

In einer Handschrift aus dem Jahre 1512 haben sich die persönlichen Diktate Maximilians zu seinen drei Großprojekten erhalten: dem »Triumphzug« (fol. 31r – 25r), der »Ehrenpforte« (27r – 30r) und der »Genealogie« des Hauses Habsburg (31r – 34r).<sup>11</sup> Diese – von seinem Sekretär Marx Treitzsauerwein aufgezeichneten – Dokumente geben Einblick in die Ambitionen des Kaisers, vor allem in Bezug auf seine Vision von Herrschertum. Alle Projekte dienten auf die eine oder andere Weise der Verherrlichung des Kaisers: seiner noblen Abstammung, seinen diplomatischen Erfolgen, seinen kriegerischen Taten und dergleichen. »Ehrenpforte« und »Triumphzug« machen sich in beispielhafter Weise die antikische Formensprache zunutze. Solche Motive wurden systematisch von den Habsburgern adaptiert, um ihrem weltumgreifenden Herrschaftsanspruch und ihrer Vormachtstellung in Europa visuell Ausdruck zu verleihen.<sup>12</sup>

Da Maximilian auf die Richtigkeit der Bildinhalte und Angemessenheit der einzelnen Darstellungen größten Wert legte, kontrollierte er Entwurf und Herstellung so akribisch, daß sich die Fertigstellung der Projekte immer wieder hinausschob.

Im Falle des »Triumphzugs« und »Triumphbogens« lassen sich jeweils vier Phasen bis zur letzten Fassung der gedruckten Holzschnittfolge feststellen. Die ersten Entwurfszeichnungen für den »Triumphzug« wurden bereits um 1507 vom Hofmaler Jörg Kölderer (aktiv 1497–1540) unter Anleitung des Kaisers und seines Hofhistoriographen Johannes Stabius erstellt.<sup>13</sup> 1512 wurde die Reihenfolge der einzelnen Festwagen, Reitergruppen, Standartenträger und so fort bis ins Detail schriftlich festgelegt. Als nächstes beauftragte man den Regensburger Maler Albrecht Altdorfer (um 1480–1538) unter Mithilfe eines zweiten Meisters, eine komplette Bilderfolge mit Deckfarben auf Pergament zu erstellen.<sup>14</sup> Wie die einleitenden Worte des Wiener Manuskripts mit dem Diktat des Kaisers zum Ausdruck bringen, diente das schriftliche Programm hierbei als Leitfaden für die ausführenden Künstler.<sup>15</sup> Diese luxuriöse Ausarbeitung der vierteiligen Bilderfolge nahm ungefähr vier Jahre in Anspruch und war als persönliches Prachtexemplar für Kaiser Maximilian und seine Familie gedacht.

Appuhn hat die Vermutung geäußert, daß der Gedanke an eine monumentale Holzschnittfolge erst nach 1516, d.h. nach der Fertigstellung der Prachthandschrift aufkam.<sup>16</sup> Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, daß die beiden Versionen von Anfang an als Unternehmungen für unterschiedliche Empfänger geplant waren und parallel zueinander abgewickelt wurden. Auch der triumphale Einzug des jungen Prinzen Karl in die Stadt Brügge (1515), aufgezeichnet und erläutert vom Hofhistoriographen Remy du Puys, war in zweifacher Ausführung aufbereitet worden. Diese großzügig illuminierte Prachthandschrift gelangte unmittelbar nach der Fertigstellung in die Mechelner Bibliothek der Erzherzogin Margarete von Österreich. Die Tochter Maximilians und Tante Karls v. vertrat als Regentin die Interessen des Kaisers in den Niederlanden. Eine einfachere, mit Holzschnitten versehene Edition des Textes war hingegen zur Verteilung an andere Herrscher- und Fürstenhäuser vorgesehen.<sup>17</sup>

Entwurf und Herstellung der 137 Holzblöcke für den »Triumphzug« erfolgten in einer städteübergreifenden Gemeinschaftsarbeit, denn eine so umfangreiche Aufgabe konnte weder von einem einzelnen Künstler noch von einer Werkstatt in angemessener Zeit geleistet werden.<sup>18</sup> Aus diesem Grunde wurden drei süddeutsche Meister und ihre Mitarbeiter für das Großprojekt gewonnen: Hans Burgkmair in Augsburg, Albrecht Altdorfer in Regensburg und Albrecht Dürer in Nürnberg. Mit Unterstützung Hans Springinklees (um 1490/5–1540), Leonard Becks (um 1480–1541), Hans Schäußeles (um 1480–1539) und Wolf Trauts (1485–1520) lieferten diese drei Meister die Mehrzahl der Entwürfe für den Riesenholzschnitt.<sup>19</sup> Durch den plötzlichen Tod des Kaisers im Jahre 1519 blieb der »Triumphzug« jedoch ein Fragment und ging nie als komplette Serie in Druck. Im Jahre 1526 wurden die zum Teil noch unfertigen Stöcke im Auftrag König Ferdinands I. zum ersten Mal gedruckt, allerdings ohne den zentralen »Triumphwagen« Dürers.<sup>20</sup>

Welchen Anteil hatte Maximilian dem kaiserlichen Hofmaler Albrecht Dürer in diesem Projekt zugedacht? Zum einen sollte er das Herzstück des imaginären Festzugs, den großen kaiserlichen Triumphwagen, entwerfen, zum anderen den Entwurf für einen weiteren Wagen mit dem Porträt des Kaisers liefern. Die historisch bedeutende Heirat zwischen Maximilian I. und Maria von Burgund, der Erbin der burgundischen Niederlande, war auf einem zweiten Festwagen dargestellt worden. Alle Entwürfe aus der Werkstatt Dürers befinden sich im letzten Drittel des »Triumphzugs«.<sup>21</sup> Zu diesem Teil des Zuges gehören darüber hinaus mehrere männliche Familienbilder und Ahnenporträts sowie zahlreiche Schlachtendarstellungen.<sup>22</sup> Sie nehmen den Platz zwischen dem »Kleinen Triumphwagen« (Nr. 239) und dem »Großen Triumphwagen« (Nr. 257) ein.

Dürer legte offenbar nur bei jenen Holzschnitten Hand an, die ein Porträt des Kaisers enthielten. Die übrigen Entwürfe überließ er seinem Mitarbeiter Hans Springinklee. Man kann jedoch davon ausgehen, daß er die Ausführung aller Szenen überwachte und auch auf gleichbleibende Qualität der Gestaltung achtete. Die Präsentation der Dürer-Werkstatt weicht in einigen Aspekten deutlich von den schriftlichen Richtlinien Maximilians ab. Im Gegensatz zum Text und den illuminierten Bildseiten der Prachthandschrift Altdorfers (1512) werden die Darstellungen der einzelnen Kriegsschauplätze nicht

mehr auf gemalten Schautafeln vorbeigetragen. Statt dessen sind die Schlachtenbilder auf ornamental verzierten Renaissancewagen angebracht, die durch raffinierte technische Konstruktionen auf sich aufmerksam machen.

Maximilian, der sich im Frühjahr 1512 für zwei Monate in Nürnberg aufhielt, war bei dieser Gelegenheit mit Dürer in Kontakt getreten und verpflichtete ihn, künftig an seinen künstlerischen Großprojekten mitzuwirken. Kurz nach Niederschrift des Programms durch Treitzsauerwein entwarf Dürer seine erste relevante Federzeichnung, den sogenannten »Kleinen Triumphwagen«.<sup>23</sup> Wie eine flüchtige Darstellung im Dresdner Skizzenbuch belegt, beschäftigte Dürer sich 1514 bis 1515 nochmals kurzfristig mit diesem Thema, ohne jedoch wesentliche Fortschritte zu machen.<sup>24</sup> Wahrscheinlich fand er erst nach Fertigstellung der »Ehrenpforte« die Zeit, sich ernsthaft der Planung dieses zentralen Motivs zu widmen. Im Jahre 1518 erstellte er eine neue Version des »Großen Triumphwagens«, die Willibald Pirckheimer zur Begutachtung an Maximilian schickte.<sup>25</sup> Die maßstabsgetreue, kolorierte Federzeichnung hat Präsentationscharakter und spiegelt die Mühe wieder, die Dürer und Pirckheimer darauf verwandten.

Dem schriftlichen Programm Maximilians entsprechend hatte Dürer auf seinem ersten Entwurf nicht nur den Kaiser selbst, sondern auch seine engsten Familienangehörigen, d.h. seine erste Frau, seine beiden Kinder, seine Schwiegertochter und die sechs Enkelkinder wiedergegeben. In der Zwischenzeit hatte der Nürnberger Humanist Willibald Pirckheimer jedoch in Eigeninitiative ein anspruchsvolles Programm idealer Herrschertugenden entwickelt, das Dürer nun mit den schriftlichen Vorgaben des Kaisers kombinieren mußte. Den von Maximilian vorgegebenen Pferdeführerinnen ordnete er zehn weitere weibliche Allegorien in antiker Tracht als Begleitung zu. Durch die Hinzufügung der unterschiedlichen Herrschertugenden wurde dem Triumphwagen eine wesentlich programmatischere Note verliehen.

Bedingt durch den Tod des Kaisers kam es nicht mehr zur Übertragung dieses letzten Entwurfs auf den Holzblock, die Ausführung kam für zwei bis drei Jahre ins Stocken. Wohl erst kurz nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden entschloß Dürer sich, den »Großen Triumphwagen« endgültig aus dem Kontext des kaiserlichen »Triumphzugs« zu lösen und in leicht modifizierter Form als separaten Riesenholzschnitt herauszugeben. Die Inschrift auf dem veröffentlichten Holzschnitt bezeugt, daß Dürer diesen Entwurf als sein geistiges Eigentum betrachtete und offenbar frei über ihn verfügen konnte. Der gedruckte »Triumphwagen« besteht aus acht Druckbögen und mißt 45,4x232cm. Zu Lebzeiten des unternehmerisch denkenden Künstlers erschienen drei Ausgaben, zwei mit deutschem und eine mit lateinischem Begleittext.<sup>26</sup> So wurde das Projekt auch ohne kaiserliche Unterstützung ein verlegerischer Erfolg.

Die für den Druck überarbeitete Fassung des Triumphwagens verzichtet ganz auf die zehn Familienangehörigen Maximilians im vorderen Teil des Wagens und beschränkt sich auf die Wiedergabe des Herrschers im kaiserlichen Ornat. Die Darstellung der Familie hatte durch das Ableben des Monarchen an Aktualität verloren und lenkte unnötig vom Konzept der Herrschertugenden ab, das mehr und mehr in den Vordergrund trat. Indem Dürer die letzte Fassung des Riesenholzschnitts Kaiser Karl v. widmete, wurde das Porträt Maximilians i. zum Memorialbild umfunktioniert. Es präsentierte nun ein allgemeingültiges Tugendprogramm, das auch für den Nachfolger auf dem Kaiserthron Relevanz besaß.

Ähnlich monumentale Herrscherprogramme, die letztendlich auf einer reichen schriftlichen Tradition basieren, entwickelte man auch andernorts. Es ist durchaus möglich, daß Dürer auf seiner Reise durch die Niederlande Gelegenheit hatte, die neunteilige Tapiserie »Los Honores« (1520–23) zu begutachten, die kurz zuvor von Bernard van Orley, dem Hofmaler Margarete von Österreichs, entworfen worden war und nun in der Brüsseler Werkstatt des Pieter van Aelst gefertigt wurde.<sup>27</sup> Die fünf Meter hohen Bilderteppiche mit allegorischen Tugend- und Lasterdarstellungen sollten dem Kaiser als mobile Wandbekleidung dienen, die er in den stetig wechselnden Domizilen zu Repräsentationszwecken aufhängen konnte.

Als man sich in der freien Reichsstadt Nürnberg dazu entschloss, den Ratssaal mit monumentalen Wandmalereien auszustatten, wählte man für die Gestaltung der östlichen Nordwand die jüngste Version von Dürers »Großem Triumphwagen« (Nr.257).<sup>28</sup> Für den westlichen Teil schuf Dürer ein ganz

neues Gemälde, die »Verleumdung des Apelles«. Die Modernisierung des mittelalterlichen FestsaaIs wurde von den Stadtoberen vor allem deshalb mit Entschiedenheit vorangetrieben, weil man unmittelbar nach der Kaiserwahl mit dem offiziellen Antrittsbesuch Karls v. rechnete.<sup>29</sup>

Obgleich Dürers Holzschnitt bereits über zwei Meter breit war, mußte das Motiv nochmals um ein Vielfaches vergrößert werden, um die zur Verfügung stehende Wandfläche angemessen auszufüllen. Die Monumentalisierung des großen Triumphwagens, der nun mehr als die Hälfte der langgestreckten Nordwand bedeckte, läßt sich durchaus mit der Wirkung flämischer Wandteppiche in den Festsälen herrschaftlicher Residenzen vergleichen.<sup>30</sup> Der Wandfries veranschaulichte die enge Verbundenheit der Reichsstadt mit Kaiser Maximilian I. und führte den Besuchern vor Augen, was man sich in Nürnberg unter einem guten Herrscher vorstellte. So erlangte der Gemeinschaftsentwurf Dürers und Pirckheimers letztendlich doch noch die öffentliche Anerkennung, auf die er von Anfang an angelegt war.

Trotz aller organisatorischer Schwierigkeiten bei der Ausführung setzte der »Triumphwagen« dennoch Maßstäbe für künftige Programme ähnlicher Natur.<sup>31</sup> Margarete von Österreich, die im Jahre 1515 bereits den triumphalen Einzug des jungen Karl in Text und Bild dokumentieren ließ, beauftragte 1530 ihren Hofkünstler Robert Peril (aktiv 1522–36), seinen Krönungszug als Kaiser Karl v. in einer Holzschnittfolge mit 26 Druckstöcken festzuhalten. Neben den Standardausgaben auf Papier hat sich in Antwerpen auch eine auf Pergament gedruckte Version hiervon erhalten.<sup>32</sup>

#### DIE »EHRENPFORTE« KAISER MAXIMILIAN I.

Das zweite Großprojekt Kaiser Maximilians, das sich des Mediums Riesenholzschnitt bediente, war die monumentale »Ehrenpforte« (Nr.238). Sie erfuhr ein weniger wechselhaftes Schicksal als der »Triumphzug« und ging noch zu Lebzeiten des Monarchen in Druck. Dieser nutzte das Bild eines überdimensionalen Triumphbogens, der ebenso wie der »Triumphzug« auf antike Formen des Herrscherkultes zurückgriff, vor allem als Mittel repräsentativer Selbstdarstellung und als Memoria. Mit der komplexen Ikonographie der »Ehrenpforte« und möglichen Vorbildern haben sich Larry Silver und Sven Lücken näher beschäftigt.<sup>33</sup> Hier sollen daher der Herstellungsprozeß und Dürers Rolle bei der Ausführung im Mittelpunkt stehen.

1512 übertrug Maximilian dem zum Hofkünstler avancierten Dürer die Hauptverantwortung für Koordination und Ausführung der Entwürfe. Diese ehrenvolle und zugleich schwierige Aufgabe sollten ihn und seine Werkstatt für die nächsten fünf Jahre so sehr in Anspruch nehmen, daß kaum Zeit für andere Aufträge blieb. Zieht man den Umfang des Unternehmens und die Komplexität der Planungsphase in Betracht, so ist man überrascht, daß Dürers erster Gesamtentwurf bereits nach drei Jahren, d.h. 1515 vorlag. Doch das Datum auf den zwei Ecksäulen des Triumphbogens täuscht insofern, als die »Ehrenpforte« 1515 noch nicht fertiggestellt war, sondern erst zwei bis drei Jahre später in Druck ging. Die aufwendige Übertragung der Vorzeichnungen auf die Druckstöcke und wiederholte Korrekturwünsche des Kaisers verzögerten die endgültige Fertigstellung der »Ehrenpforte« bis 1517/18.

Dürers Hauptaufgabe bestand darin, die Ausarbeitung der 195 Bildsegmente zu leiten, die Übertragung der Entwürfe auf die Blöcke zu organisieren und das Schneiden der einzelnen Druckstöcke zu überwachen. Es wird angenommen, daß Dürer einen großen Teil der Entwurfszeichnungen selber lieferte, die seitenverkehrte Übertragung der Umrißzeichnungen auf die Druckstöcke aber zum größten Teil seinen beiden Mitarbeitern Wolf Traut und Hans Springinklee überließ.<sup>34</sup> Der letzte Schritt im Herstellungsprozeß, das Schneiden der Holzblöcke, wurde dem erfahrenen Nürnberger Formschneider Hieronymus Andreae (gest. 1557) und seiner Werkstatt übertragen.

Wieviel künstlerische Freiheit Dürer bei der Ausgestaltung des »Triumphbogens« zugestanden wurde, kann nur vermutet werden, da sich im Gegensatz zum »Triumphzug« keine der schriftlich bezeugten Vorlagen erhalten hat. Eine wesentliche Herausforderung bestand ohne Frage darin, die vielen Einzelszenen mit den dazugehörigen Textfeldern so in den Triumphbogen einzupassen, daß die antikisierende Repräsentationsarchitektur nicht völlig von der schier unüberschaubaren Informationsfülle erdrückt

wurde. Durch die Verwendung perspektivisch konstruierter Bauteile und die plastische Gestaltung vorkragender Säulenpaare wird die gesamte Bildfläche rhythmisch unterteilt. Es ergeben sich drei Hauptzonen für die Verteilung des kaiserlichen Stammbaums, der Heldentaten, der politischen Errungenschaften und der Besitztümer Maximilians. Zusätzlich ist der Triumphbogen überreich ausgestattet mit symbolträchtiger Ornamentik. Diverse Kronen und Ordenskettens, Trophäen, Embleme sowie heraldische Tiere sind über den ganzen Triumphbogen und seine bekrönenden Aufbauten verteilt. Larry Silver hat darauf hingewiesen, daß sich das Programm über einen längeren Zeitraum hin entwickelte und bis zuletzt immer wieder an das neueste Tagesgeschehen angepaßt wurde.<sup>35</sup> Dafür spricht auch die Tatsache, daß Maximilian noch im Januar 1516 mit seiner Tochter über mögliche Änderungen korrespondierte.<sup>36</sup>

Die beiden Rundtürmchen rechts und links des eigentlichen Triumphbogens kamen wahrscheinlich erst in einer späteren Phase hinzu. Die Szenen aus dem Leben und Wirken Maximilians steuerte Albrecht Altdorfer bei. Angesichts der äußerst sorgfältigen Planung überrascht es zunächst, daß drei der insgesamt 14 Bildfelder auf jenen Seitentürmchen freibleiben. Bereits im Mittelteil des Triumphbogens waren mehrere Wappenschilder sowie ein historisches Bildfeld (Nr.238, C'2, 12) mit Absicht freigelassen worden. Hier wollte man Bildfelder für künftige Gebietserweiterungen und zusätzliche Schlachtenbilder reservieren. Wie Meder gezeigt hat, wurde das leere Bildfeld nach dem Tode Maximilians zunächst mit einer Darstellung der kaiserlichen Gruft überklebt und später durch eine Darstellung der Schlacht von Pavia (1525) ergänzt.<sup>37</sup> Dieses Bemühen um Aktualität demonstriert, wieviel Wert man auf den Informationsgehalt des Riesenholzschnitts legte.

Trotz seiner gigantischen Leistung nimmt Albrecht Dürer nur den dritten Platz in der Rangfolge der verantwortlich Zeichnenden ein. Sein Wappen erscheint im deutlich verkleinerten Maßstab hinter dem lorbeerbekränzten Schild des Johannes Stabius und demjenigen Jörg Kölderers. Maximilians Hofhistoriograph Stabius war an der inhaltlichen Ausgestaltung des Ganzen wesentlich beteiligt und verfaßte den fünfspaltigen Text unterhalb des Triumphbogens wie auch die bildbegleitenden Reime. An zweiter Stelle wird das Wappen des kaiserlichen Hofmalers Jörg Kölderer aufgeführt. Kölderer, der die Vorstellungen des Kaisers unter seinen Augen visuell umsetzte, hatte die ersten Entwurfszeichnungen für das Projekt in Innsbruck angefertigt. In einem Brief vom 5. Juni 1517, in dem sich Maximilian bei Stabius über die fehlerhafte Ausarbeitung des »Triumphbogens« beschwert, ist ausdrücklich von einem Entwurfsmodell die Rede, das Stabius und damit indirekt auch Dürer als Leitfaden dienen sollte.<sup>38</sup> Leider haben sich diese Vorlagen nicht erhalten.

Mit Sicherheit existierte auch von der »Ehrenpforte« eine zweite Vorfassung, möglicherweise ebenfalls eine exklusive, mit Deckfarben auf Pergament gemalte Version. Der Kaiser hatte diese zweite Fassung zur näheren Begutachtung an Margarete von Österreich gesandt und am 17. Februar 1518 im Austausch mit der »perfekten«, d.h. gedruckten »Ehrenpforte« zurückgefordert.<sup>39</sup> Margarete stellte ihr Exemplar in Mechelen nicht permanent zur Schau, sondern bewahrte die einzelnen Blätter in einem Lederbehälter innerhalb ihrer Bibliothek auf.<sup>40</sup> Dagegen ließ Herzog Albrecht v. von Bayern seine Kopie auf Leinwand aufziehen, um sie bei passender Gelegenheit zur Schau stellen zu können.<sup>41</sup> Die »Ehrenpforte« war nicht auf dem Markt erhältlich, sondern wurde von Maximilian selbst an Mitglieder des Hauses Habsburg oder an wichtige politische Verbündete verteilt.

Im 16. Jahrhundert wurden drei Gesamtausgaben dieses Riesenholzschnitts herausgegeben. Zu Lebzeiten Maximilians wurde eine Auflage von circa 700 Exemplaren gedruckt (1517/8). Zwischen 1526 und 1528 wurde für dessen zweiten Sohn, Ferdinand I., eine zweite Auflage von über 300 Exemplaren erstellt. Die dritte Auflage wurde 1559 von Rudolf dem Streitbaren initiiert.<sup>42</sup>

#### WANDTAPETEN

Um Riesenholzschnitte ganz anderer Natur handelt es sich bei der »Satyrn-und-Nymphen-Tapete« (Nr. A 19/A 20) und der sogenannten »Großen Säule« (Nr.247). Diese beiden profanen Drucke waren dazu bestimmt, dekorative Aufgaben im frühneuzeitlichen Wohnbereich zu erfüllen.<sup>43</sup> Im Gegensatz zu den

kaiserlichen Auftragswerken weisen sie kein vergleichbar dichtes ikonographisches Programm auf,<sup>44</sup> da sie weder herrschaftlicher Selbstdarstellung noch moralischer Erbauung des Betrachters dienen, sondern mit ihrer gefälligen Ornamentik vielmehr an das ästhetische Empfinden und den sich wandelnden Geschmack der gebildeten Bürgerschaft appellierten. Appuhn und von Heusinger haben auf die erotisch-sinnlichen Untertöne hingewiesen, die diesem mythologischen Themenkreis von Natur aus anhaften und in wenig verschlüsselter Form auf die Gestaltung des Grundmotivs Einfluß genommen haben.

Die »Große Säule« (1517; Nr. 247) besteht aus vier einzelnen Druckbögen und erreicht eine Gesamthöhe von circa 160 cm. Sie kann als Umsetzung einer maßstabsgetreuen Zeichnung Dürers verstanden werden, die als Fragment erhalten blieb und sich heute im British Museum befindet.<sup>45</sup> Dürers ausgeprägtes Interesse an der architektonischen Form der Säule und sein spielerischer Umgang mit unterschiedlichen Renaissancemotiven ist in seinem Œuvre wiederholt zu beobachten. Dies manifestierte sich bereits in der »Ehrenpforte« und im Gebetbuch Kaiser Maximilians und scheint sich im Falle der »Großen Säule« geradezu verselbständigt zu haben. Die Säule ist zum autonomen Ornament geworden, das keines größeren Kontextes mehr bedarf.

Appuhn und von Heusinger äußerten die Vermutung, daß es sich bei dieser Säule um ein Versatzstück einer Wandtapete handle, das den Bürgerstuben der humanistisch gebildeten Stadtbevölkerung zu zeitgemäßem Aussehen verhelfen solle.<sup>46</sup> Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war die Privatsphäre des Bürgers in der Tat nicht mehr ausschließlich von spätmittelalterlichen Formen und christlicher Frömmigkeit geprägt, sondern ließ ab dem zweiten Jahrzehnt zunehmend Raum für heidnisch-weltliches Gedankengut. Die sinnliche Welt der antiken Fabelwesen hatte ihren Niederschlag zunächst in intimen Kunstdrucken für gebildete Sammler gefunden, griff aber bald auf Bereiche des täglichen Lebens über. Mythologische Szenen fanden sich nun nicht nur mehr auf Tischen und Wänden, sondern sogar bei öffentlichen Aufträgen, wie dem neuen Schrein des Stadtheiligen Sankt Sebaldus. Für diese Entwicklung spricht auch Dürers »Große Säule« und die »Satyrn-und-Nymphen-Tapete« (Nr. A 19/A 20).

Die »Satyrn-und-Nymphen-Tapete« hat sich in einem schwarzgrundigen und einem weißgrundigen Zustand erhalten. Während in der älteren Literatur die Autorschaft Dürers durchweg in Frage gestellt wurde, haben sich in jüngerer Zeit vor allem Horst Appuhn und Christian von Heusinger für eine Zuschreibung an Dürer eingesetzt.<sup>47</sup> Es steht außer Frage, daß sein Kupferstich »Satyr und Nymphe« (1505) für diese Tapete Pate gestanden hat, d.h. ohne Dürers Vermittlerrolle in Sachen antiker Mythologie wäre diese Tapete wahrscheinlich nie in Nürnberg entstanden. Die Frage, ob man die Unterschiede in der Gestaltung der einzelnen Figuren und die Schwächen der künstlerischen Ausführung allein mit der Beteiligung eines wenig versierten Formschneiders erklärt oder aber den ganzen Entwurf einem jüngeren Nürnberger Künstler wie etwa Sebald Beham zuschreibt, ist beim derzeitigen Kenntnisstand schwer zu beantworten.<sup>48</sup>

#### DIE BEFESTIGUNGSLEHRE

Ein weiterer Riesenholzschnitt Dürers lenkt den Blick zurück zum Ausgangspunkt der hier angestellten Überlegungen. Gegen Ende seiner Karriere entwarf der Künstler einen aus zwei Folioseiten zusammengeführten Druck, der die Belagerung einer Stadt (1527, Nr. 260) darstellt. Er entstand zeitlich und thematisch in engem Zusammenhang mit Dürers Traktat zur »Befestigungslehre« (1527)<sup>49</sup> – ob als autonomes Werk oder zum Zwecke textergänzender Illustration, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen.<sup>50</sup>

Schlachtendarstellungen hatten als Teil eines größeren Ganzen bereits bei »Ehrenpforte« und »Großem Triumphwagen« einen wichtigen Platz eingenommen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gewinnen Darstellungen von Kriegsschauplätzen in weiten Teilen Europas an Bedeutung, wie etwa die Schlachtenbilder in der Sammlung Margarete von Österreichs<sup>51</sup> oder die historischen Gemälde im Besitz Herzog Wilhelms IV. von Bayern verdeutlichen.<sup>52</sup> In diesem Sinne liegt Dürers idealisierende Darstellung einer Belagerungsszene im Trend der Zeit und kann als Wegbereiter für spätere Riesenholzschnitte mit Kriegs- und Belagerungsszenen gelten.

*Dagmar Eichberger*

- 1 Landau/Parshall, 1994, S.169–202.
- 2 Die Chiaroscuro-Version des Ulrich-Varnbüler-Holzchnitts entstand erst lange nach Dürers Tod, vgl. Melbourne, 1994, S.200, Farbtaf. Nr.7.
- 3 Appuhn/Heusinger, 1976, S.39.
- 4 Fries beschreibt in diesem Text, wie die vom ihm verlegte zwölfteilige Seekarte korrekt aufgezogen wird, vgl. Stiber, 1995, S.65–71; auch: H.B. Johnson: *Carta Marina*. World Geography in Strassburg. Minneapolis, 1963.
- 5 Wenn auch insgesamt die weltlichen Darstellungen deutlich überwiegen, so lassen sich darüber hinaus etliche Riesenholzschnitte religiösen Inhalts nachweisen, d.h. auch die Kirche machte sich diese neue Ausdrucksform gelegentlich zu Nutzen. Tizians »Triumphzug Christi« war so erfolgreich, daß er in den Niederlanden mehrmals neu verlegt wurde und als Vorlage für ein Fenster in der Kirche von St. Nicholas-de-Tolentin in Bourg-en-Bresse diente.
- 6 J. Schulz: Jacopo de'Barbari's View of Venice: Mapmaking, City Views and Moralized Geography before the Year 1500. In: *Art Bulletin* LX (1978), S.425–475; Landau/Parshall, 1994, S.43–46.
- 7 Appuhn/Heusinger, 1976, S.26.
- 8 Tizian, »Der Triumph Christi«, 38 x 27,3 cm, vgl.: Appuhn/Heusinger, 1976, S.26–34; Carl van de Velde, »Le Triomphe du Christ«, Kat.Nr.27, in: Carolus. Charles Quint 1500–1558. Ausst.Kat., Gent 1999, S.181–182.
- 9 Lütken, 1998, S.449–490; Silver, 1994, S.45–62; vgl. auch: Sigrid Uhle-Wettler: Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. (1517). Das Programm kaiserlicher Selbstdarstellung als Modell. In: *Kunsttheorie und Fassadenmalerei. 1450–1750*, Weimar 1994, S.65–80.
- 10 Jay A. Levenson: Barbari, Jacopo de'. In: Jane Turner (Hrsg.), *Dictionary of Art*. London 1996, Bd.3, S.200–201.
- 11 Wien, Österreichisches Nationalmuseum, Cod. 2835. – Innsbruck, 1992/1, 121, S.302–304.
- 12 Bob van den Boogert: Hapsburgs Imperialisme en de Verspreiding van Renaissance – Vormen in de Nederlanden: De Vensters van Michiel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel. In: *Oud Holland* 106 (1992), S.57–80.
- 13 Appuhn, 1979/1, S.158.
- 14 Winzinger, 1972; Mende, 1979, S.225.
- 15 »Hernach volgt wie kaiser Maximilians Triumphwagen gemacht, gestelt vnd gemalt solle werden«, vgl. Anhang in: Appuhn, 1979/1, S.171.
- 16 Ebda., S.158.
- 17 Vgl. Marguerite Debae: *La Librairie de Marguerite d'Autriche*. Leuven-Paris 1995, Kat.Nr.188, S.314–316.
- 18 David Landau und Peter Parshall haben nachgewiesen, daß ein Formschneider nur zwei bis drei Holzblöcke pro Monat fertigen konnte, vgl. Landau/Parshall, 1995, S.209.
- 19 Zehn namentlich bekannte Formschneider setzten diese Entwürfe in druckfähige Holzblöcke um, vgl. Appuhn, 1979/1, S.160.
- 20 Peter Strieder: Dürer. Augsburg 1996, S.71.
- 21 Appuhn schreibt Hans Springinklee die Blöcke 91–110 und 121–122 zu, vgl. ders., 1979/1, S.160.
- 22 Die weiblichen Familienbilder aus der Handschrift Albrecht Altdorfers, die unter anderem Kunigunde von Österreich, Margarete von Österreich, Johanna von Kastilien, Maria von Burgund, Bianca Sforza und Eleanore von Portugal zeigten, wurden nicht in die Holzschnittfolge übernommen; vgl. Winzinger, 1972, Abb.33, 51.
- 23 Wien, Albertina, Inv. Nr.3140, 16,2 x 45 cm; vgl. Mende, 1979, 221 und 228. Was jedoch die ikonographische Dichte dieser Zeichnung anbetrifft, so fiel dieser Triumphwagen wesentlich bescheidener aus als die spätere Fassung und wurde im Laufe der Jahre hinfällig.
- 24 Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Dresden Mscr. R 147, fol.167v, f; vgl. Meder, 252, S.225–233; vgl. auch Mende, 1979, 222, S.228.
- 25 Wien, Albertina, Inv. Nr.25423, 46 x 253 cm; vgl. Mende, 1979, 223, S.228–229; Strieder, 1981, S.72–73.
- 26 Meder, S.226.
- 27 Es ist bekannt, daß Dürer mit Bernard van Orley zusammentraf und ihn bei dieser Gelegenheit porträtierte. Auf den engen Zusammenhang zwischen den Projekten Dürers und den Entwerfern der Teppichserie hat kürzlich auch Guy Delmarcel hingewiesen; vgl. Guy Delmarcel: *Los Honores*. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V. Mechelen 2000, S.23–24.
- 28 Mende, 1979, 224–45. – Ob der neue Riesenholzschnitt zu diesem Zeitpunkt bereits vorlag oder erst nach der Ausstattung des Rathssaals fertiggestellt wurde, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen.
- 29 Karl v. hatte versprochen, seinen ersten Reichstag in Nürnberg abzuhalten; Mende, 1979, S.71.
- 30 Antonio Dominguez Ortiz, Concha Herrero Carretero u. José-A. Godoy: *Resplendence of the Spanish Monarchy*. Renaissance Tapestries and Armour from the Patrimonio Nacional. New York 1992; Guy Delmarcel: *Golden Weavings – Flemish Tapestries of the Spanish Crown*. Mecheln 1993.
- 31 Appuhn/Heusinger, 1976, S.74; dieser Frage hat sich vor allem Larry Silver ausführlich gewidmet, Silver, 1990, S.293–322.
- 32 Bonn, 2000, 77, S.156–160.
- 33 Silver, 1994, S.45–62; Lütken, 1998, S.449–490.
- 34 Meder, S.205–209; Strieder, 1981, S.62.
- 35 Silver, 1994, S.59.
- 36 A. Le Glay: *Correspondance de l'Empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche*. Paris 1839, Bd.2, Brief Nr.634, S.341.
- 37 Meder, S.212–215.
- 38 Karl Giehlow: *Urkundenexegese zur Ehrenpforte Maximilians I.* In: *Beiträge zur Kunstgeschichte*: Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, S.101, zitiert nach Silver, 1994, S.59.
- 39 Le Glay, 1839 (Ann.36) Brief Nr.661, S.374: »notre porte d'honneur, qui est parfaite, plus belle et mieux que celle que nous avons pardevant mandé, ainsi que verrez, sayant que y prenez plaisir et consolation«.
- 40 Paris, Bibliothèque Nationale, ccc 128, fol.47v (1521): »Item, une aultre genealogie grande, nommée Porte d'honneur, en papier, donnée par le feu empereur Maximilien a Madame, estant en une grant custode de cuyra«; vgl. dazu auch: Dagmar Eichberger, L. Beaven: *Family Members and Political Allies: the Portrait Collection of Margaret of Austria in Mechelen*. In: *Art Bulletin* LXXVII (1995), S.247 und Eichberger, 2002.
- 41 Peter Parshall zufolge ist dieser Tatbestand durch das Inventar von 1598 belegt; vgl. Stiber, 1995, S.67, Anm.23.
- 42 Meder, S.210–215; zur Auflagenhöhe vgl. Bartrum, 1995, 37, S.51.
- 43 Appuhn/Heusinger, 1976, S.11–25; Heusinger, 1983, S.143–159. – In jüngerer Zeit haben sich mehrere Autoren mit dem Phänomen der Papiertapete und des Ornamentstichs beschäftigt; vgl. dazu: Marilyn Olivier Hapgood: *Papier peints d'artistes: de Dürer à Warhol*. Paris 1992; L. Hoskins: *Papered Walls: history, pattern, technique*. New York 1994; T.-H. Borchert: *Ornamental strips, engravings and designs for gold- and silversmiths*. In: *Rondom Dürer – Dürer and his time*. German prints and drawings c. 1420–1575 from the collection of Museum Boijmans Van Beuningen. Gent 2000, S.161–166.
- 44 Von Heusinger hat versucht, in der »Satyrn-und-Nymphen-Tapete« (Nr. A 19/A 20) emblematische Elemente und Zahlensymbolik nachzuweisen und rückt die Tapete in das intellektuelle Milieu Willibald Pirckheimers. Die symbolische Ausdeutung der Zahl sechs und die Analyse der Vogelmetaphorik ist jedoch in meinen Augen wenig überzeugend; siehe Heusinger, 1983, S.148ff.
- 45 London, British Museum, Pinselzeichnung, 121,7 x 24,4 cm, circa 1513–17; Rowlands, 1993, Bd.1, 189, S.88–89; Bartrum, 1995, 38 und 39, S.54–55; Mende, 2000, 68, S.302–305.
- 46 Appuhn/Heusinger, 1976, S.12 und S.16. In seinem zweiten Beitrag schlug von Heusinger vor, die »Große Säule« und die »Satyrn-und-Nymphen Tapete« als ein Ensemble zu rekonstruieren; Heusinger, 1983, S.146. – Siehe dazu auch die Katalogbeiträge zu Nr.247 und Nr. A 19/A 20.
- 47 Appuhn/Heusinger, 1976, S.16; in jüngerer Zeit hat sich Matthias Mende dieser Meinung angeschlossen; siehe Mende, 2000, 68, S.302–305.
- 48 Bartrum, Landau und Parshall haben sich für eine Zuschreibung an Sebald Beham entschieden, Landau/Parshall, 1994, S.233; siehe auch Bartrum, 1995, 92, S.101–102, sie datiert die Tapete um 1520–25. – Nach langen Überlegungen neige auch ich dazu, Entwurf und Ausführung der »Satyrn-und-Nymphen-Tapete« nicht Dürer, sondern einer zeitgenössischen Nürnberger Werkstatt zuzusprechen.
- 49 Meder, 272, S.253 und S.287.
- 50 Eichberger, 1994, S.79–80, Abb.5 und 25, S.222–223.
- 51 Eichberger, 2002, 118–20.
- 52 Volkmar Greiselmayr: *Kunst und Geschichte*. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation. Berlin 1996.

Der Katalog ist chronologisch aufgebaut. Ausgeschiedene und zweifelhafte Blätter werden im Anhang unter A4–A27 aufgeführt. Der jeweils abgebildete Holzschnitt befindet sich in der mit \* gekennzeichneten Sammlung. Die Plattenmaße der Holzschnitte sind in Millimetern, Höhe vor Breite angegeben.

Für die Sammlungsnachweise der Druckzustände nach Meder wurden folgende Sammlungen sowie Ausstellungs- und Bestandskataloge ausgewertet:

#### SAMMLUNGEN

Amsterdam  
Rijksmuseum Amsterdam  
(Rijksprentenkabinet)

Bamberg  
Staatsbibliothek Bamberg

Berlin  
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Kupferstichkabinett)

Boston  
Museum of Fine Arts (Department of Prints and Drawings)

Braunschweig  
Herzog-Anton-Ulrich-Museum,  
Braunschweig, Kupferstichkabinett

Bremen  
Kunsthalle Bremen  
(Kupferstichkabinett)

Coburg  
Kunstsammlungen der Veste  
(Kupferstich-Kabinett)

Dresden  
Staatliche Kunstsammlungen,  
Dresden, Kupferstich-Kabinett

London  
British Museum (Department of Prints and Drawings)

München  
Staatliche Graphische Sammlung

Nürnberg  
Germanisches Nationalmuseum  
(Graphische Sammlung)

Paris 1  
Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes)

Paris 2  
Musées de la Ville de Paris, Musée du Petit Palais (Collection Dutuit)

Paris 3  
Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Collection Rothschild)

Schweinfurt  
Bibliothek Otto Schäfer (Sammlung-Otto-Schäfer-II)

Wien  
Graphische Sammlung Albertina

#### AUSSTELLUNGS- UND BESTANDSKATALOGE

Bielefeld, 1971  
Bielefeld, Museum für Kulturgeschichte; Düsseldorf, Kunstmuseum; Hamburg, Kunsthalle

Boston, 1971  
Museum of Fine Arts  
(Department of Prints and Drawings)

Coburg, 1971  
Kunstsammlungen der Veste Coburg,  
Kupferstichkabinett

Darmstadt, 1970  
Hessisches Landesmuseum,  
Darmstadt

Dublin, 1983  
Chester Beatty Library, Dublin

Göttingen, 1997  
Georg-August-Universität, Göttingen

Karlsruhe, 1994  
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Kupferstichkabinett

Melbourne, 1994  
National Gallery of Victoria,  
Melbourne

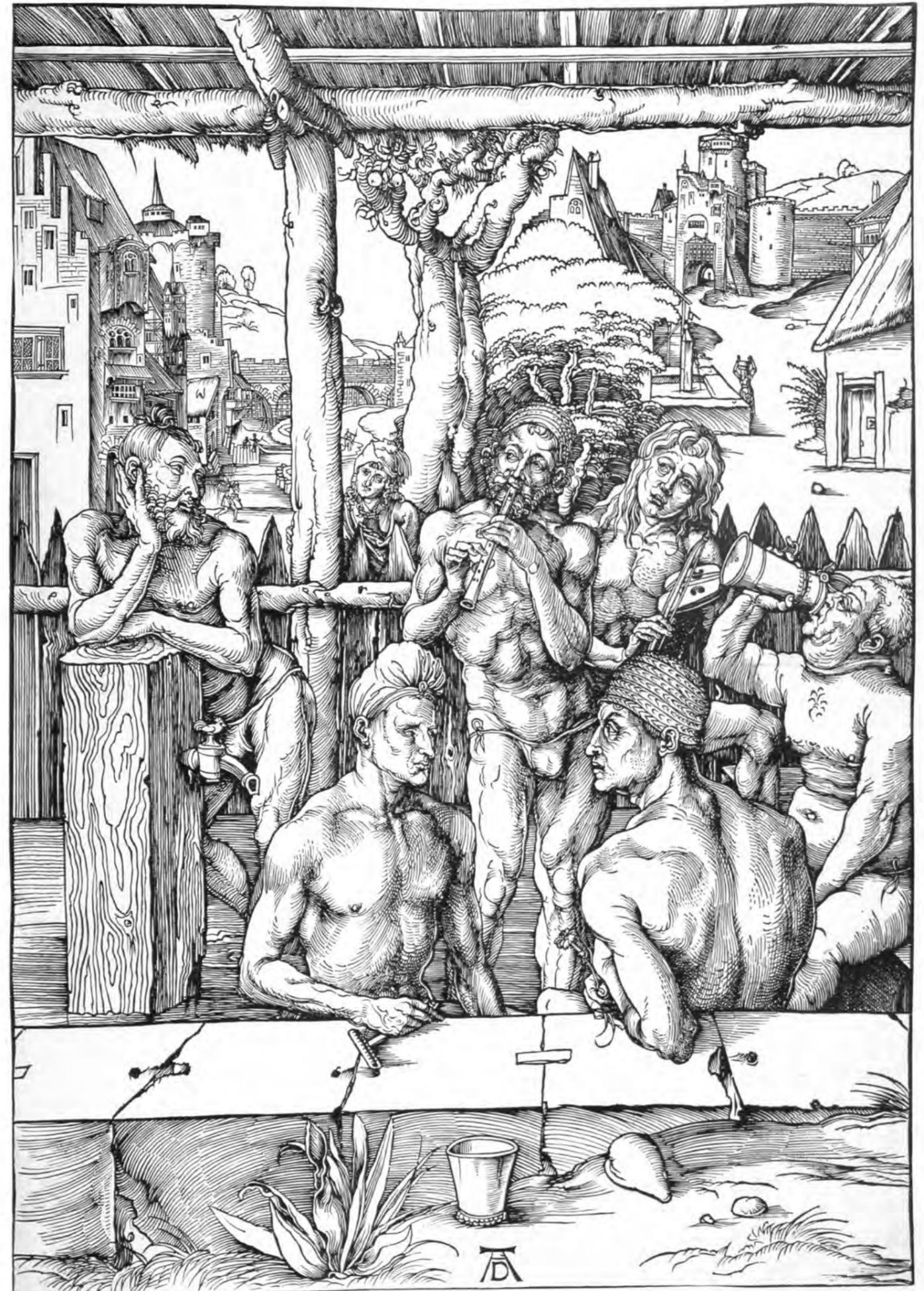
Osnabrück, 1996  
Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, Konrad Liebmann-Stiftung in der Stiftung Niedersachsen

Abgekürzt wiedergegebene Literatur  
siehe Bibliographie S. 541ff.

107 Das Männerbad

um 1496/97

Holzchnitt  
H 394 · B 284mm  
monogrammiert



127 Samson tötet den Löwen

um 1497/98

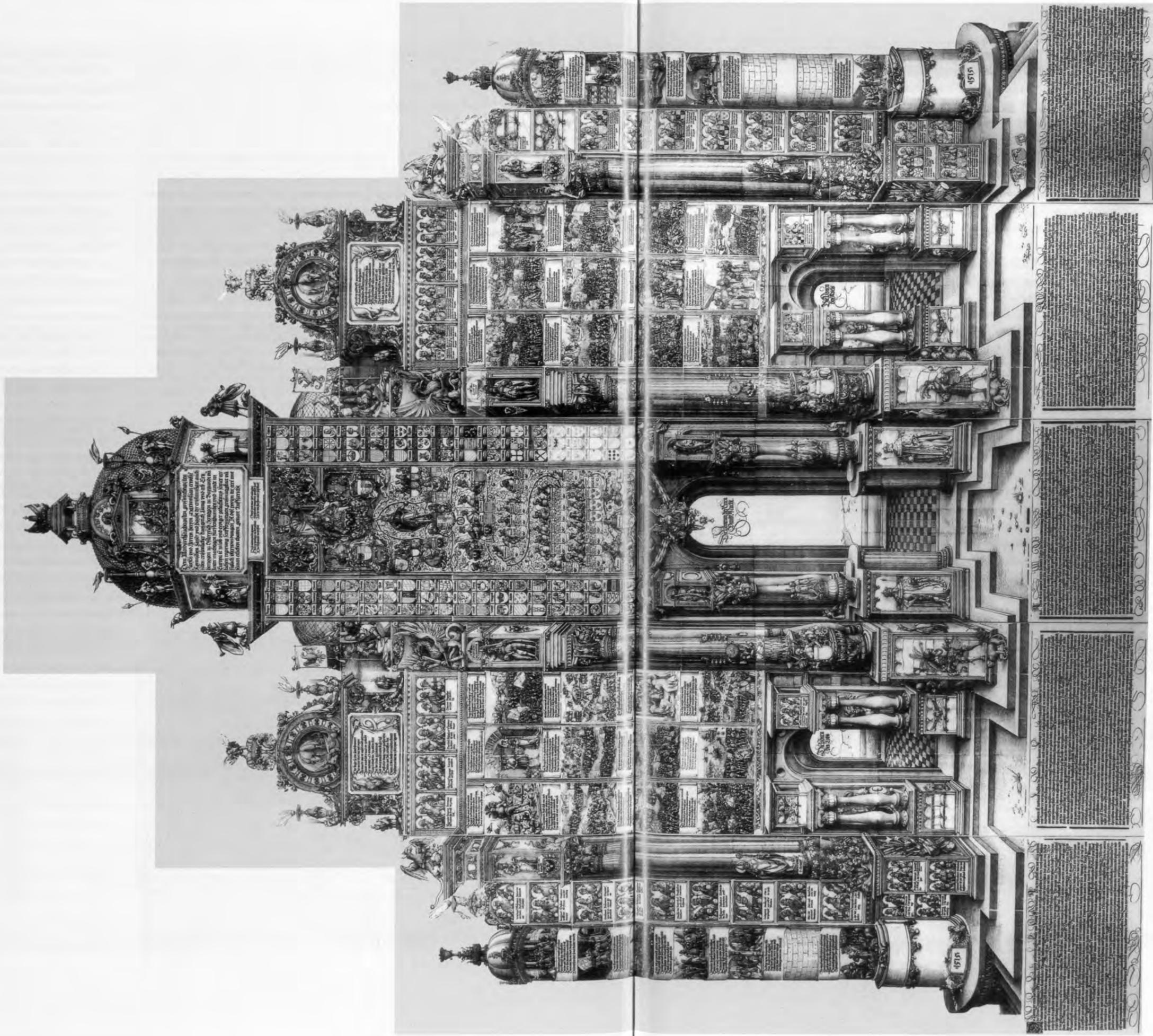
Holzchnitt

H 382 · B 278 mm

monogrammiert







239 Der Wagen mit der  
burgundischen Heirat  
(Der Kleine Triumphwagen.  
Aus dem Triumphzug  
Kaiser Maximilians I.)

1516–1518

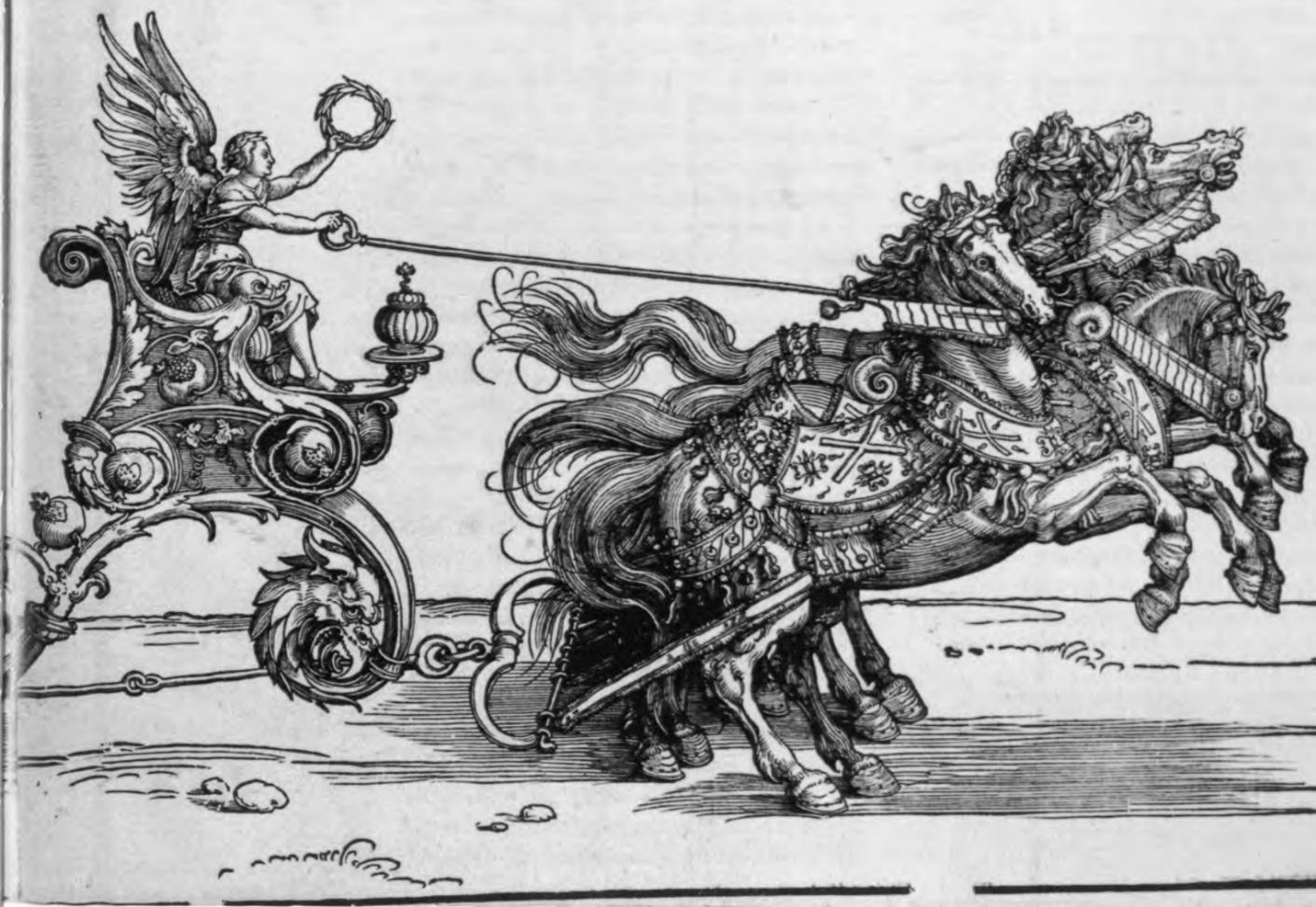
*Holzschnitt*

H 921 · B 403 mm (linker Stock)

H 921 · B 382 mm (rechter Stock)

(Gesamter Triumphzug:

H 370 · B 5400 mm)



# 247 Die große Säule mit Satyr

1517

Holzschnitt

H 1529 · B 227 mm (Nürnberg)

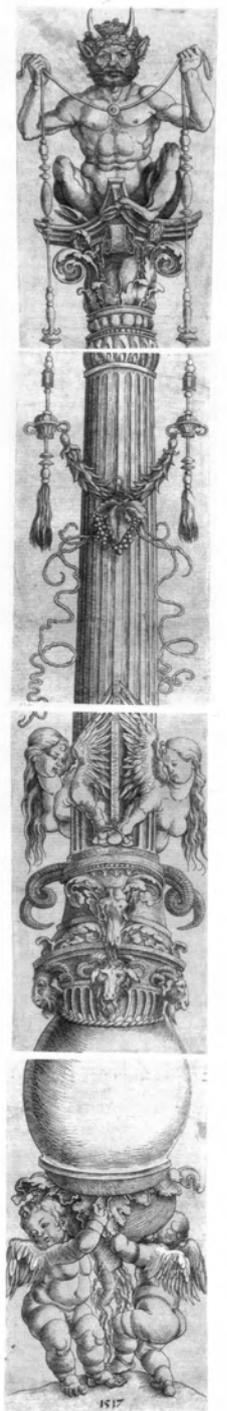
H 410 · B 226 mm (1. Stock, unten)

H 405 · B 212 mm (2. Stock)

H 405 · B 202 mm (3. Stock)

H 400 · B 220 mm (4. Stock)

datiert unten: 1517



## 257 Der Große Triumphwagen

1522 (1518)

*Holzschnitt*

Deutsch, 1. Ausgabe (mit Text):

H 453 · B 301 mm (1. Stock)

H 413 · B 305 mm (2. Stock)

H 366 · B 247 mm (3. Stock)

H 390 · B 275 mm (4. Stock)

H 390 · B 276 mm (5. Stock)

H 388 · B 275 mm (6. Stock)

H 390 · B 275 mm (7. Stock)

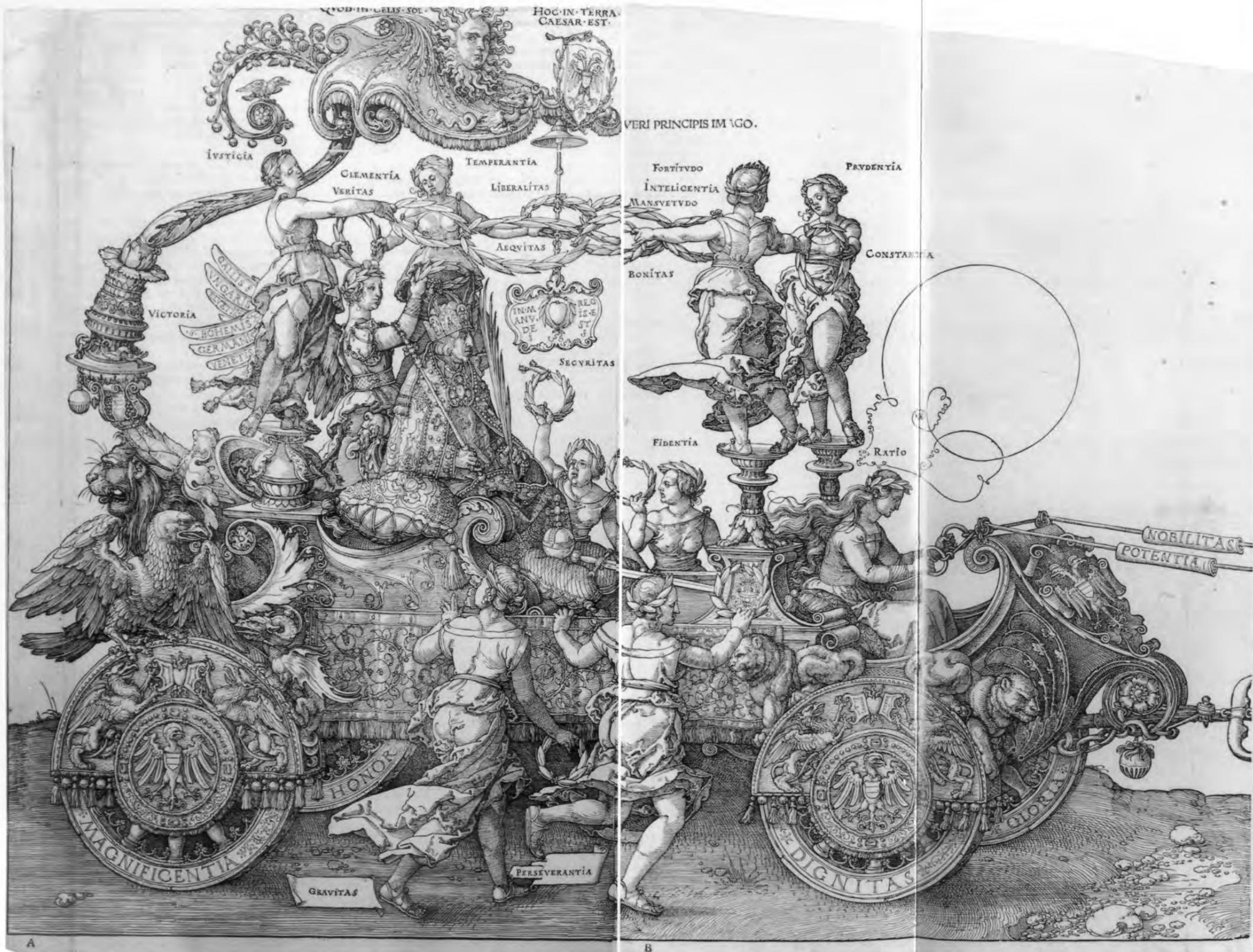
H 397 · B 323 mm (8. Stock)

Gesamtlänge montiert:

H 450 · B 2281 mm

Signatur und Privileg

auf dem letzten Bogen H

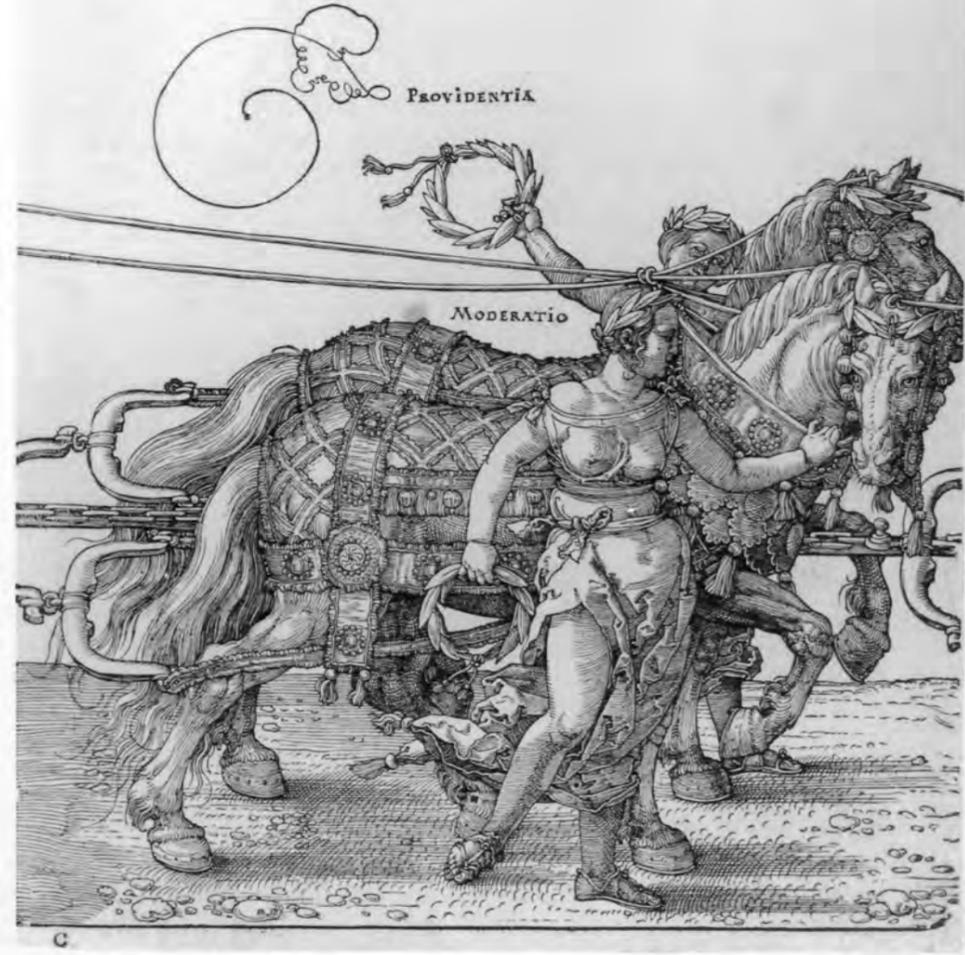


Dieser nachherzuehender Ehren oder Triumphwagen ist dem allerdurchleuchtigsten Großmüchtigsten Herrn römischen und Kaiser Maximilian / hochlöblicher gedechtnus vnsers allgütigsten Herrn zu sonderer Ehren ersunden vnd verordnet vnd zu vnterthigen gefallen dem großmüchtigsten jetzt Regierenden Kaiser Karolo 5. durch Albrecht Dürer dafelbst in das werck gebracht.

Erstlich die vnsere Kaiserlich May. alle König vnd herren mit glosi magnificent / er vnd würdigk. yt vbertriff / so ist der selb wagen auff vier eren reder / darauff ihr Kaiserlich May. solcher vbertrifflichk. yt halben billich empore gefürt werden soll gestelt. Nemlich auff Gloriam / Magnificentiam / Dignitatem vnd Honorem.

Nachsolgent seindt an den vier orten des wagens die vier angetugent an stat vier seulen gesetzt. Nemlich Iusticia Fortitudo / Prudentia / Temperantia. Auf welchen all ander tugent in anfang vnd vspung haben / an die auch kein König oder herz vollkommen seyn kan oder mag. Dann wo die Gerechtigkeit / Nemlich stark des gemüts / die Vernunft vnd Bescheidenheit mangelt / kan kein Reich bestendig seyn.

Nach dem Moderatio vnd Prudentia der vernunft am nachsten sind füren die selben zwo tugent die zwey nachsten pferd vor der vernunft / damit der waz mit rechtermaß vnd fürsichtig / keyseuren gang haben mag.



Die weil auch die vier tugend aneinander hangen vnd von einander nit gefondert werden mögen also / wo eine der selben managt das die ander nit vollkommen seyn kan. So funde die selben vier mit den andern in anhangenden tugenden so auß ein fließen zusamen gesüat vnd in einander verschlossen. Nemlich die weil Justitia g. p. v. v. haben muß Veritatem so helt sie in der linken handt den kranz der Warheit. In den auch die Messig. greiffet der rechten handt greiffet dan wo die Warheit nit ist / kan die Gerechtigkeit nit stat haben. Di Messigkeit mag auch so sie von der Warheit weicht / nit mit Messigkeit genant werden.

Mit der rechten handt greiffet Justitia in den kranz Clementie das zangt an / das die Gerechtigkeit nit gantz zu streng sonder mit Miligkeit soll vermischt seyn. In disen kranz ist geflochten der milder kranz Equitatis. Dann so wol als die Gerechtigkeit nit zuscharpff seyn also soll sie auch nit alle mal / vnd in allen sachen züul und odder barmherzig sonder Equa vnd gleich seyn. on welche Gleichheit die Gerechtigkeit mit besten mag.

Die nachfolgende zwey pferde werden durch Alacritatem vnd Opportunitatem geführt. Darumb als wol sich gesumpet das zu bequemer seyt der wagen für sich gee also gepürt sich auch das solchs fröhlich vnd mit einer frechheit bestche.

Des gleichen greiffet Fortitudo mit der linken handt in den kranz Bonitatis / darumb das on rechte fränkheit kein ware stück seyn kan / auß der selben vrsach ist auch der kranz Bonitatis in den kranz Equitatis / vonn welcher Bonitas nit gescheyden mag werden / geflochten.

Mit der rechten handt helt Fortitudo Constantiam / das ist wo die Beständigkeit nit ist / mag Fortitudo nit stat haben. Vnd ist Fortitudo darumb züvordert / vnd auß der rechten seyt gefest. Die weil meniglich vnuerpogen / das weylund Keyserliche May. hochlöblicher gedechtnis / mit rechter manlicher stück des leybs vnd gemüts / in Kriegszübingen vnd widerwertigkeiten / alle Kündnisse getroffen hat.

Temperantia helt in der linken handt den kranz Liberalitatis / mit der die Keyserlich May. sonderlich bezagt gewest / als meniglich funde ist der selb kranz becht an dem miltärischen kranz Mansuetudinis darumb das jr May. mit Sanfft mütigkeit also geüert gewest. das auch die selb in allen sachen wie ernstlich tapfer vñ groß die gewest gütlich vnd bescheyden gehandelt hat vnd alweg Mansuetudo als ein edle tochter Temperantia mit geloffen ist.

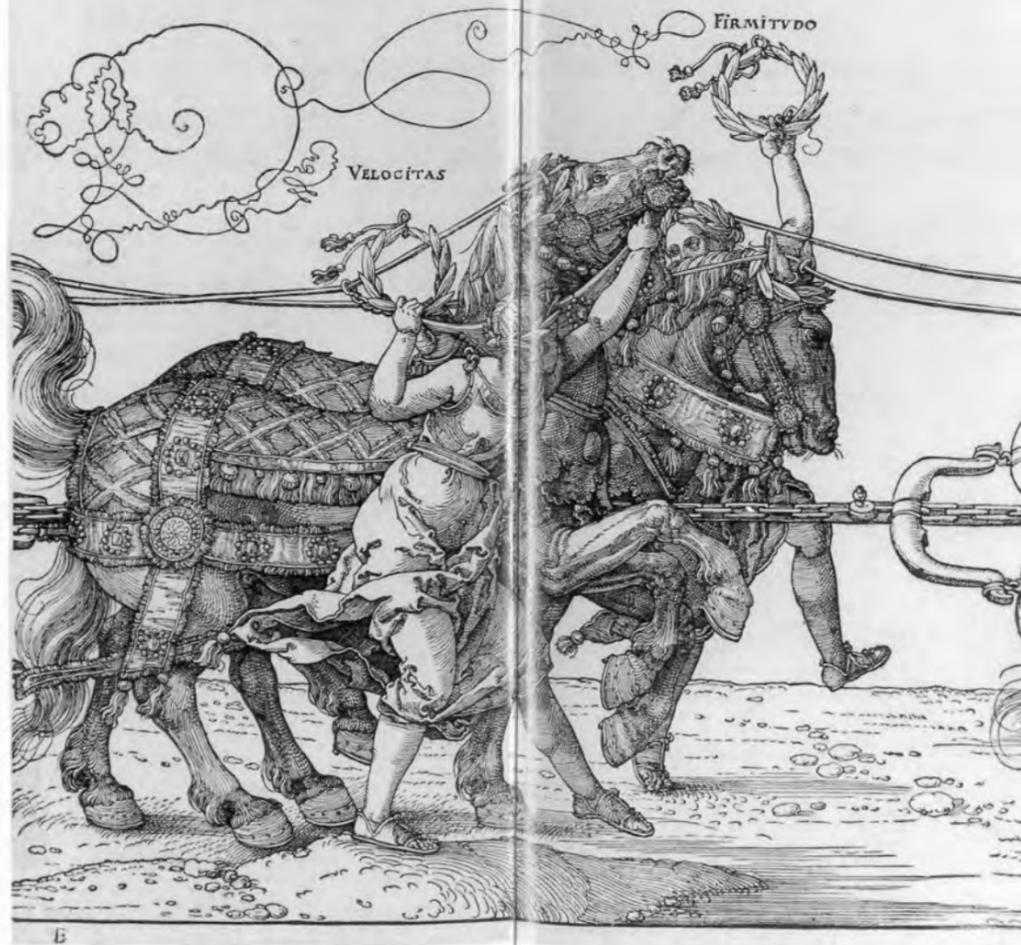
Firmitudo vnd Velocitas führen die nachfolgenden zwey pferde darumb das diser wagen so er nit schnelheit geführt wirdet / danoch stet fest vñ mit besüget gezogen werde.

Gegen der Messigkeit ober stet Prudentia / greiffet mit der linken handt in den kranz Constantie welche Beständigkeit der Prudentie nit minder dan der Fortitudinis zu seet mit der rechten handt helt sie den kranz Intelligentie der sich in den kranz Mansuetudinis sticht / darumb das die vernunft züvordert den verstand haben muß vnd will.

Unter dem schaden vnd obdach diser tugend / wirdet billich der still Keyserlicher May. gesetzt als der so auff diser erden / nit höher dan allen mit tugenden geüert kan oder mag werden. vnd nach alter gewonheit der Kriechen vnd Römer stet hundert Keyserlicher May. stül ein Victoria die die May. in diesem Triumphwagen mit dem kranz des siegs frönet in der selben fectich funde geschriben entliche Victoria.

Neben disen wagen / damit der nit wankt oder sinck / sind geordnet vier tugend die in halten. Nemlich Securitas / Fidelitas Grauitas / Perseuerantia. Darumb so die Sicherheit mit Vertrauen vermischt wirdet vñ da bey Tapffer keyrsamer Verhaltung mit laufft / kan es nit anders dan eben vnd wol hinaufft gen.

Acrimonia vnd Virilitas sind den nachfolgenden pferden darumb zugeben / das der wagen manlich vnd mit einer tapfferheit geführt werde.



Vnd damit diser wagen recht vnd wol gefürt werd ist Ratio zuuorderst an für ainen fürman vnd weglantz gefest darumb das alle beständige ding mit vernunft geschehen sollen. Die selbige Ratio helt auch zwayleyssigkyns Nobilitatis das ander Potentia angesehen das die Keyser. May. alle König vñ hertn mit adel vñ macht ubertroffen hat.

Vnd auff das die pferd so an den wagen gespannt sind mit als vnuernünftige thier auf dem wege der Verstandigkeit lauffen sonder des statlicher durch Vernunft regiert werden mögen so hat ein menschlich pferd seine layter vñ halter damit es mit anders gem. noch lauffen möge dan wie sich nach eygen schaff der selben tugend gepürt.

Vnd wievol alle menschen nach dem willen gottes regiert werden noch dan sagen die weysen das in so iderheit das hertz des Königs in der hand gottes sic. der das auch nach seinem gödlichen wolgeschallen wend vnd hert darumb so hebr vor der Keyserlichen May. dise geschicht. In manu dei cor Regis est. Vnd für das wort Co. ist zu merer hertig keyt am hertz mit einer Laurea gemalet. Bedert das edel hertz Keyserlicher May. so mit allen tugenden vnd ertren getronet vnd geiert getref ist.

Darnach gem zwoy pferd die stetigs für sich begeren werden durch Magnanimitatem vnd Audaciam regiert.



Dieweyl auch mit warheit gesagt werden mag das weyl die Keyserliche May. mit irer hert vñ Clarheit auff erdlich eben das die schonend Eui am hert gewest ist so wirt ob irer May. dise schufft gefest. Quod in celis Sol hoc in terra Cesar. Vnd ist für das wort Sol ein Eui gezeichnet vnd für das wort Cesar ein Adler.

Maximilian von Gottes gnaden  
E. Römischer Kayser. 11

Ersamer lieber getreuer wir haben den Triumphwagen mit dem wir die Expositio den du vns zu vnderthenigen gefallen zu hert vnserer Triumphs erdacht vnd geselt. Auch durch die Thüren auffreissen lassen vnd bey seiger dis beiff zugeseht hast empfangen den auch notdürftiglich vñ erbiten sonder andigs wolgeschallen sind genoyt das in seiden anaden gegen dir zu erkennen wölet wir dir gnedig ger mohnung mit verhalten. Geben in vnser Stat Zusibul an Namvndzweyzigsten März. Anno. 11. xvij. vnseres Reichs am. xxxij. jaren.

Per Regem per se.

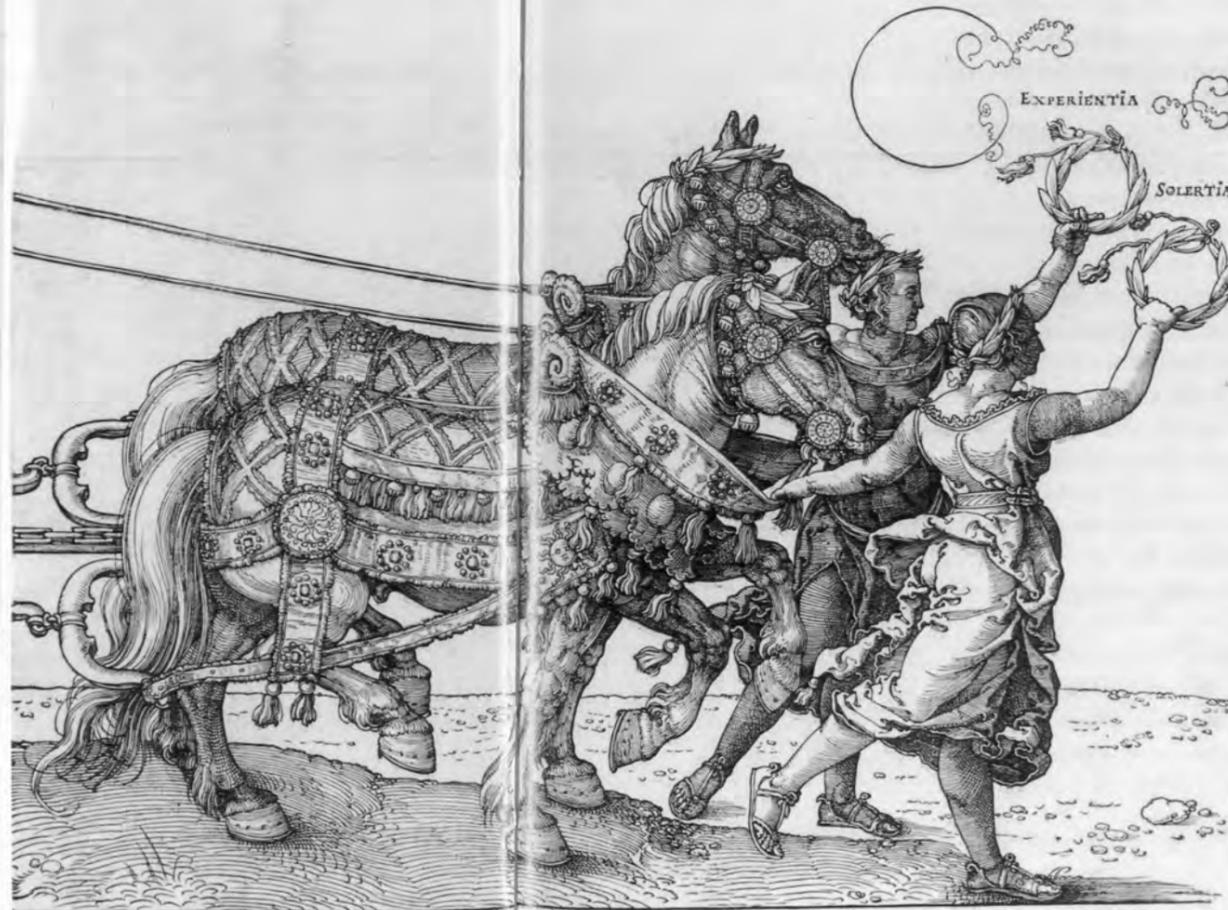
Ad Mandatum Cesare  
Maestatis proprium.  
Wesmer.

Dem Ersamen vnserm Rat / vnd des Reichs Rat / getreuen Willbolden Pirckhammer.

Damit der die großmütigkeit vnd kechheit den wagen mit zu führen so seind für die selben zuuorderst zwoy andere Koff gespannt die werden durch Experientiam vnd Solertiam gemahret. Dan wo die erfahrung vñ fürrechthigkeit mit ist mag die Kechheit vñ Großmütigkeit leicht schade bringen.

Diser wagen ist zu Nürnberg erfunde  
gerissen vnd gedruckt durch Albrechten  
Lhärer in jar. M. D. xij.

Cum Gratia et Privilegio Cesare Maestatis.



## 260 Die Belagerung einer Festung

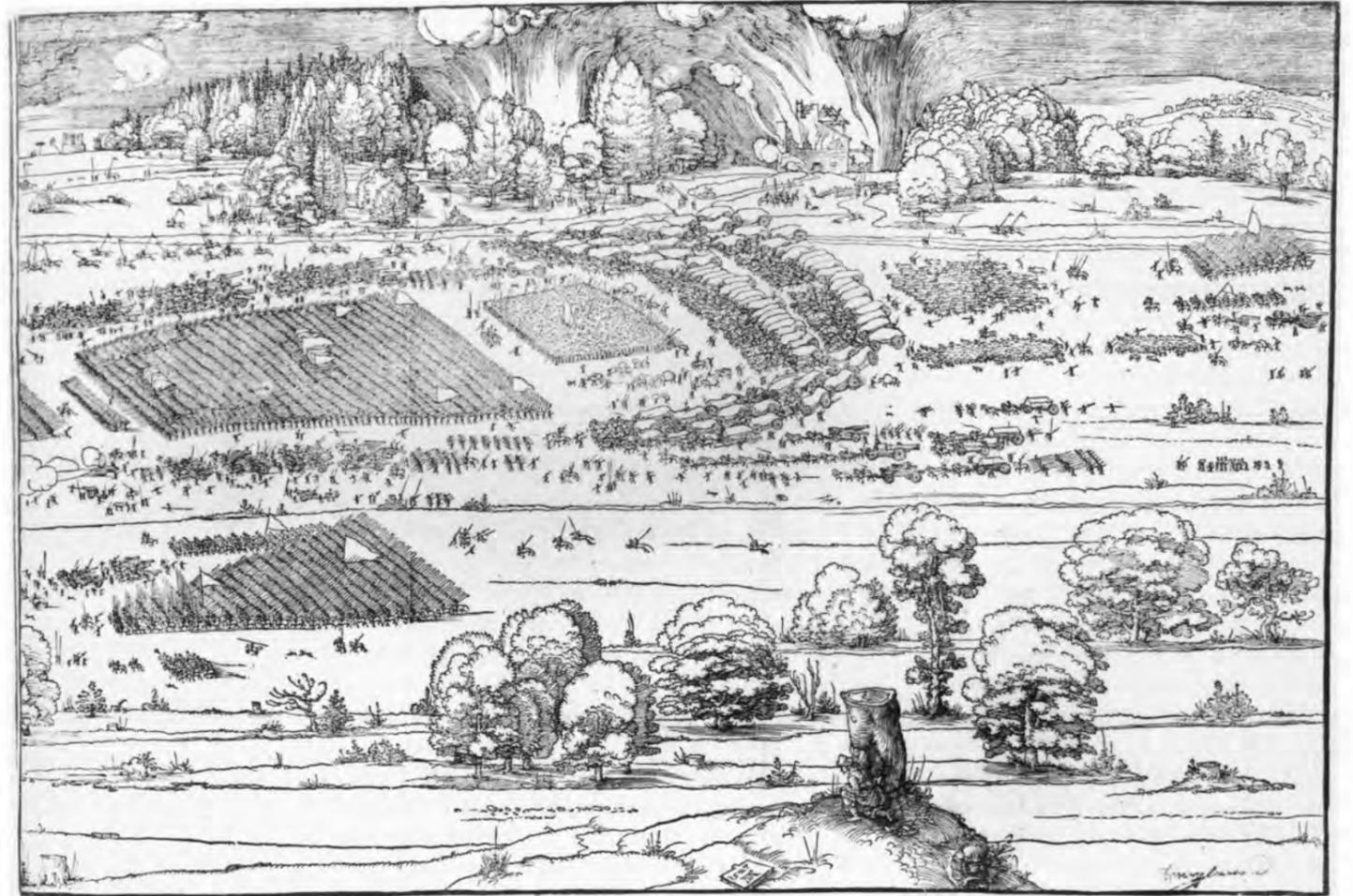
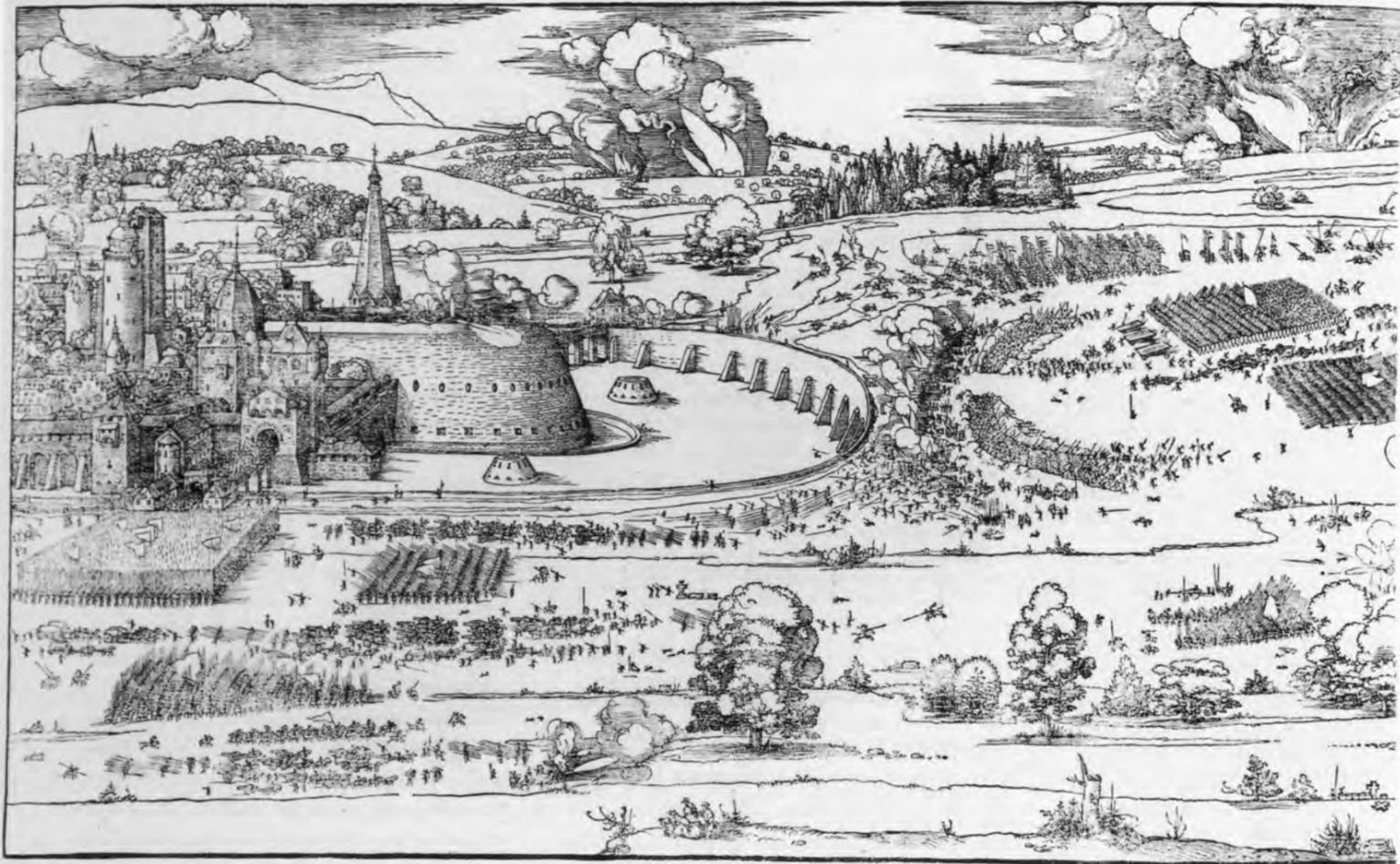
1527

*Holzschnitt*

Linke Hälfte H 227 · B 381 mm

Rechte Hälfte H 225 · B 352 mm

Auf einem Täfelchen auf dem rechten  
Stock unten rechts Jahreszahl 1527, darun-  
ter Dürer-Monogramm



# Bildtapete mit Satyrn und Nymphen

um 1520–1525

Holzchnitt von zwei Stöcken

## A 19 Linke Hälfte (Satyr nach links)

H 534 · B 324 mm

1. Zustand: Auf schwarzem Grund  
(Unikum New York, Metropolitan  
Museum of Art)

2. Zustand: Auf hellem Grund

## A 20 Rechte Hälfte (Satyr nach rechts)

H 532 · B 323 mm

1. Zustand: Auf schwarzem Grund  
(Unikum New York, Metropolitan  
Museum of Art)

2. Zustand: Auf hellem Grund

